CRITICÓN, 100, 2007, pp. 9-26.

El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro

Rodrigo Cacho Casal
Clare College, University of Cambridge

Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso, y siéndolo, será bien morigerado y obediente a la justicia. Cuanto más goce, tanto más amará el Gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Cuanto más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle.

Estas palabras de Jovellanos ponen de manifiesto la estrecha relación entre diversión y control político[1]. Cuanto más sofisticada y compleja sea una sociedad, más organizado tendrá el tiempo libre de sus miembros, sus ratos de ocio. El juego controlado abre las puertas a la evasión momentánea y, a su vez, estrecha los vínculos comunitarios, pues para participar es necesario compartir las mismas reglas: «unos hombres frecuentemente congregados a solazarse y divertirse en común formarán siempre un pueblo unido y afectuoso»[2]. Por tanto, un estado desarrollado impulsa, dirige y selecciona los diferentes medios de esparcimiento de sus ciudadanos, con lo que favorece la cohesión y el conformismo. Esto es especialmente aplicable a la sociedad absolutista y masiva del Siglo de Oro español. La relevancia alcanzada por la literatura de entretenimiento y las diversiones públicas como medios de escapismo y cohesión ciudadana es desbordante, y gana cada vez mayor importancia a lo largo del siglo XVI, hasta culminar en una verdadera explosión en el siglo XVII con la cultura del Barroco[3]. Florecen los libros de caballerías, los relatos pastoriles, la picaresca, las colecciones de

[1] Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1796), p. 120.
[2] Jovellanos, *Memoria*, p. 121. Sobre las funciones sociales y antropológicas del juego remito a Huizinga, 2000.
[3] Maravall, 1996.

facecias y cuentecillos, las cañas, las corridas de toros, las procesiones, los desfiles, y la exitosa comedia nueva de Lope y sus imitadores. El pueblo se divierte, y queda así satisfecha su hambre de pan y circo.

La literatura festiva vive por tanto un momento de esplendor, apoyada por un ámbito político que ampara y controla varias manifestaciones de lo ridículo. En este contexto no sorprende que durante el Renacimiento y el Barroco hubiera un importante desarrollo de la poesía burlesca en toda Europa y, particularmente, en España. Sin embargo, este marco social no es de por sí suficiente para explicar el triunfo de esta modalidad literaria. Los organismos de poder no hacían más que tolerar unos códigos jocosos que habían surgido de la revolución cultural que supuso el brote del Humanismo y su redescubrimiento del mundo clásico. De hecho, el estudio de Grecia y Roma impulsó también el análisis detenido de los géneros literarios risibles y, sobre todo, de su elemento esencial: la risa.

El estudio de la risa fue asediado desde perspectivas variadas y complementarias que permitían abarcarla con profundidad: desde el punto de vista fisiológico, social, artístico, filosófico, retórico, poético. Los diversos aspectos de lo lúdico gozaban de una notable relevancia intelectual, puesto que se veían avalados por «la sagrada antigüedad, sin la cual todas las artes son imperfectas y sin gusto»[4]. Lo ridículo fue considerado una parcela fundamental del mundo clásico y se le dedicó una atención inusitada hasta la época. El Renacimiento, desde luego, marca un antes y un después en la consideración de la risa como fenómeno humano esencial, que se apoya en la idea de Aristóteles: «el hombre es el único de los animales que ríe»[5]. Si bien es cierto que también en la Edad Media hubo tratados que tocaron la cuestión, se puede afirmar que la teoría moderna de lo risible surge y se consolida con el Humanismo. Lo jocoso se dignifica y pasa a entenderse como una característica insustituible del ser humano y de su forma de relacionarse con los demás.

Para alcanzar una comprensión cabal del proceso de enaltecimiento de la risa en la literatura es preciso conocer las teorías que circulaban en tratados y retóricas, las cuales conformaban un conjunto de preceptos básicos que influyeron de manera determinante en los escritores de la época. La poética del Renacimiento depende en gran medida de estas obras donde se recogían las teorías de la antigüedad, tamizadas y reelaboradas por los autores modernos. A esto hay que sumar el peso de las prácticas de la imitación de modelos clásicos y la recreación de los géneros grecolatinos. Todos estos elementos dibujan un sistema literario con unas reglas poéticas y sociales bien definidas, que deben ser tenidas en cuenta para poder jugar a la poesía burlesca[6].

La retórica clásica atribuía mucha importancia a la risa como elemento clave para conseguir persuadir a un auditorio, y su estudio más detallado aparece en el *De oratore* (II, 216-340) de Cicerón y en la *Institutio oratoria* (VI, 3) de Quintiliano. Según estos autores, lo ridículo depende de lo feo y lo deforme (*turpitudo et deformitas*), que atañen tanto a los defectos morales como a los físicos. El orador demostrará su habilidad si consigue suscitar la hilaridad al poner en evidencia las taras de su adversario, pero sin

[4] Caro, *Días geniales o lúdicros*, vol. 1, p. 14.
[5] Aristóteles, *Partes de los animales*, 673a.
[6] Ver las observaciones de Blanco, 2004.

ser demasiado directo u ofensivo, «sin dolor», como ya explicara Aristóteles en su *Poética* (1449 a31-36). Se trata por tanto de buscar un delicado equilibrio entre burla aguda y decoro, pues de lo contrario se caería en la vulgaridad y el efecto conseguido sería el inverso: el que quedaría en ridículo sería el mismo orador. Las gracias deben combinar agudeza y urbanidad.

Estas ideas se reiteran en unos textos renacentistas que ocupan un lugar destacado en la teorización de lo ridículo: el *De sermone* (1509) de Giovanni Pontano, el *Cortegiano* (1528) de Baldassar Castiglione y el *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa. Los tres abordan la cuestión de la risa y de sus efectos retóricos, pero también analizan su repercusión en la sociedad. El cortesano ideal del Renacimiento sabe manejar con destreza el arte de las burlas y motejar sin caer nunca en lo vulgar o en lo gratuitamente obsceno y escatológico. De este modo, es capaz de demostrar su cultura y una inteligencia fina, ya que puede alternar lo serio y lo lúdico según el contexto y sus interlocutores. En resumidas cuentas, el *vir doctus et facetus* renacentista es un individuo que sabe moverse en ámbitos muy diferentes sin perder nunca el decoro. La sofisticación de la vida cortesana de las clases altas impone la delimitación de ciertos códigos de comportamiento en colectividad. La nobleza dispone cada vez de más tiempo libre, buena parte del cual se invierte en reuniones o saraos en los que hay que procurar hacer gala del propio estatus económico e intelectual: las prendas refinadas y las joyas deben acompañarse de una conversación amena y elegante, pues «las gracias son cosa de juego y de burla de caballeros y cortesanos»[7]. El individuo que sabe hacer gracias sin ser vulgar goza de una importante aceptación social, pues la agudeza es una cualidad de la inteligencia que gana voluntades, como expone Luis Gracián Dantisco en su *Galateo español* (1593), adaptación de la obra de Della Casa:

> Por lo cual los que saben motejar por dulce y amigable manera y sin prejuicio, sin duda son más amados que los que no lo saben hacer, y son recebidos de todos con los brazos abiertos, estimados y regalados. Como por lo contrario no lo son los que quieren seguir este estilo sin saber, ni tener arte ni parte buena para ello. Por esto quien lo hiciere presupone mucha habilidad, porque ha de tener cuenta con muchas cosas, pues en efecto, como digo, es tomar pasatiempo del defecto y error de aquel a quien debe amar y hacer estima[8].

Una muestra elocuente de este elitismo relacionado con las gracias es la *Crónica burlesca del emperador Carlos V* de Francesillo de Zúñiga († 1532), donde se refieren las burlas, las cartas chistosas y las respuestas agudas del emperador y sus nobles allegados, con lo cual se ofrece un retrato que aúna sabiduría política e ingenio. El Carlos V de esta crónica es un ejemplo vivo del perfecto cortesano, docto y faceto, sabio y de amena conversación. Encarna al hombre renacentista en sus dos facetas complementarias, porque sabe ser magnánimo y serio cuando los asuntos de Estado lo requieren, pero se maneja a la perfección también en los contextos más relajados: conoce el delicado equilibrio entre el binomio clásico del *otium et negotium*. En efecto, una de las mejores maneras de invertir el tiempo libre es cultivar la risa, puesto que ésta es un complemento absolutamente necesario para compensar el trabajo intelectual. La

[7] Zapata, *Miscelánea*, p. 327.
[8] Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 147.

carcajada libera y permite descansar la mente. Esta noción sirvió de respaldo y justificación a muchos escritos jocosos del Renacimiento y del Barroco, donde aparece con mucha frecuencia, y su fuente última es Aristóteles: «la diversión es una especie de descanso, y como los hombres no pueden trabajar continuamente, tienen necesidad de descanso»[9]. La importante difusión de la poesía burlesca a partir del siglo XVI se explica así por razones culturales, políticas y económicas. El redescubrimiento de los géneros risibles del mundo antiguo, el creciente bienestar de las clases pudientes y la relativa tolerancia de las instituciones son piezas clave en el marco de una sociedad que cultiva cada vez con mayor interés su tiempo libre y el juego en común. ¿Pero en qué consiste este juego? ¿Qué es la poesía burlesca?

Detrás del proceso de consolidación de los códigos poéticos de lo ridículo se hallan variados modelos y tradiciones que ayudan a definir su esencia literaria. El mundo grecorromano ofrece notables ejemplos de lírica cargada de elementos jocosos, como las sátiras de Horacio, Persio y Juvenal, o los epigramas de la *Antología griega* y de Marcial. Sobre todo este último constituye un punto de referencia para los autores renacentistas y barrocos. Pero la poesía burlesca española tiene también importantes precedentes medievales entre los que destaca la sección de *Obras de burlas* publicada al final del *Cancionero general* (1511). Aquí ya encontramos la palabra *burlas* utilizada para encabezar la publicación de una serie de poemas de contenido festivo. Ello se reitera pocos años más tarde cuando se reedita este conjunto de versos de forma independiente y con ampliaciones en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), que da fe del creciente éxito de las modalidades ridículas entre el público lector. La consagración de la poesía burlesca se da en el segundo tercio del siglo XVI y depende en buena medida del influjo del Renacimiento italiano, que se ocupó de recuperar los géneros clásicos y de codificar otros nuevos. Entre estas nuevas manifestaciones se halla la obra del poeta toscano Francesco Berni (1497/1498-1535) y sus imitadores. Estos textos suelen denominarse como *opere burlesche*, *bernesche* o *piacevoli* y circularon en varias antologías reeditadas con frecuencia en los siglos XVI, XVII y XVIII. En estas colecciones los autores europeos encontraron moldes líricos suficientemente homogéneos de los que partir y en los que inspirarse. En efecto, no hay que olvidar que el procedimiento básico que sustentaba la producción poética culta en el Siglo de Oro era la imitación: el escritor se colocaba dentro de una tradición y seguía sus cauces, al tiempo que intentaba aportar su propia lectura de ésta y manipularla de forma original. En este sentido, las antologías renacentistas impresas en Italia fueron fundamentales en el establecimiento y desarrollo de géneros muy diversos como la lírica petrarquista, las epístolas, las *novelle*, las sátiras y la poesía burlesca.

La misma palabra *burlesco* es un italianismo que se usaba para denominar las obras bernescas y que aparece impreso en la portada de la antología preparada por Anton Francesco Grazzini: *Il primo libro dell'opere burlesche di M. F. Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola* (1548). El término *burlesco* pasó a España y fue imponiéndose en el siglo XVII como marbete para referirse a la poesía jocosa. Lo encontramos, por ejemplo, en los manuscritos y

[9] *Ética a Nicómaco*, 1176b. Ideas similares aparecen también en Plutarco, *Comparationis Aristophanis et Menandri* (*Moralia*, 854); y Cicerón, *De officiis*, I, 29, 103.

ediciones de las obras de Góngora y en el *Parnaso español* (1648) de Quevedo, donde su editor González de Salas declara que en la *Musa* sexta (*Talía*) se contienen poesías «que llamó burlescas el auctor». Resulta muy significativo que los dos autores cumbre de la lírica festiva en España adoptaran esta voz italiana para encabezar el conjunto de sus versos festivos, con lo cual se inscribían en la tradición renacentista iniciada por los bernescos y, al mismo tiempo, ostentaban su modernidad, dado que en el sistema literario de los géneros clásicos no entraba la poesía burlesca como tal: era una reinvención de los escritores italianos que habían añadido una nueva pieza al organigrama de la tradición heredada de Grecia y Roma.

Francesco Berni cultivó sobre todo dos tipos de metro: el soneto y los tercetos. En los primeros ofrece retratos grotescos y caricaturas de seres deleznables, acumulando hipérboles y símiles degradantes. Por otro lado, en sus extensos *capitoli* en *terza rima* practica ante todo el encomio paradójico, muy en boga entre los humanistas, donde alaba cosas consideradas ínfimas o despreciables: frutas, insectos, enfermedades. Detrás de estos elogios se halla casi siempre una doble lectura obscena que hace alusión a prácticas sexuales, especialmente a la sodomía. Fueron sobre todo estos tercetos cargados de dobles sentidos ambiguos los que tuvieron mayor éxito y contaron con un amplio número de seguidores. Los *capitoli* bernescos viajaron por Europa e impulsaron la producción de obras en verso picantes y agudas que recibieron mayoritariamente la denominación de *burlescas*.

Ahora bien, este panorama que acabo de trazar no deja de ser parcial. Si es cierto que la poesía burlesca fue uno de los géneros *nuevos* del Siglo de Oro y que recibió una importante influencia de los modelos italianos, también es cierto que este cauce moderno se construye sobre fuentes clásicas y medievales, como ya indiqué. El mismo Berni desarrolla su obra a partir de la imitación y reelaboración de autores italianos del siglo XV y poetas latinos. En efecto, la poesía burlesca ya se cultivaba antes de que fuera llamada de esta manera. Lo burlesco preexiste a su nombre y se reconoce en toda obra poética que tenga por objetivo fundamental producir la risa. Muchos epigramas de Marcial pueden ser denominados burlescos, así como la *Carajicomedia* incluida en el *Cancionero de obras de burlas*. Además, en el Siglo de Oro hay numerosas obras que llevan el rótulo de *burlesco*, aunque éste convive con otros que son a menudo intercambiables: *jocoso*, *cómico*, *festivo*, *faceto*, *gracioso*. La diferencia importante por lo que respecta a la poesía se debe a que la voz *burlesco* tuvo mayor fortuna editorial y crítica, puesto que depende de una tradición que influyó de manera decisiva en los autores españoles. Éstos emplearon el marbete *poesía burlesca* como bandera de su modernidad y, al mismo tiempo, como cajón de sastre en el que incluir sus composiciones risibles. Se trata pues de una denominación flexible y útil, que responde a una realidad histórica concreta, aunque no debería ser utilizada de forma exclusiva o excluyente.

Pero un cauce poético no puede ser entendido sólo a partir de su terminología o de sus modelos. La poesía jocosa se define por un estilo y unos contenidos concretos que se proponen causar la hilaridad en el lector. Los autores españoles del siglo XVI tienen muy asimilados los ideales clásicos que sustentan la teoría de la risa y saben que «lo ridículo

está en lo feo»[10]. En sus versos retratan un mundo mediocre o bajo, poblado de figuras repelentes, inmorales y grotescas. De hecho, a menudo se habla del supuesto *realismo* de estos poemas o de otros géneros afines como la picaresca, pero se trata de una incorrección histórica. En el Renacimiento todavía perdura la división de géneros clásica que se apoya en el ideal de decoro: un tema bajo ha de ser tratado en estilo humilde y un tema elevado en estilo sublime. Según las teorías aristotélicas, al primero corresponde la comedia y al segundo la tragedia, y si se rompe este equilibrio se produce una desproporción que da pie a la parodia. No será hasta mucho después que la literatura de ficción se permitirá relatar historias cotidianas con un estilo grave y un contenido serio[11]. Los escritores del siglo XIX buscarán el *realismo*, los clásicos persiguen la *verosimilitud*, esto es, lo decoroso[12]. Por lo tanto, los personajes de la poesía burlesca renacentista son generalmente unas caricaturas cuyos anhelos se dirigen sobre todo a satisfacer los instintos más inmediatos: la comida, la bebida, el sexo; y para obtener estos objetivos cometen todo tipo de pecados e inmoralidades. Nos movemos en el mundo del vientre y sus alrededores, donde las cosas se llaman por su nombre y los trastos e inmundicias de la vida aparecen evocados a cada paso. Un ejemplo claro de este código se halla en el poema de Baltasar del Alcázar titulado *Cena jocosa*, que se ocupa casi exclusivamente de enumerar comidas y tipos de vino. Es una estética que pone en primer plano lo insignificante, lo humilde y los placeres físicos:

Rebana pan. Bueno está.
La ensaladilla es del cielo
y el salpicón con su ajuelo,
¿no miras qué tufo da?

Comienza el vinillo nuevo
y échale la bendición:
yo tengo por devoción
de santiguar lo que bebo.

Franco fue, Inés, ese toque;
pero arrójame la bota;
vale un florín cada gota
deste vinillo aloque[13].

Cuando este estilo ínfimo se aplica a sujetos más elevados surge la parodia. Los famosos héroes del pasado, los personajes ilustres, los sentimientos más nobles, la belleza, todo puede ser invertido para obtener la risa. Uno de los temas favoritos de los poetas burlescos es la degradación de los dioses paganos. En este soneto atribuido a Diego Hurtado de Mendoza se emplean varios recursos para poner en solfa a la diosa de la castidad y de la caza, Ártemis o Diana. Se incluyen coloquialismos, palabras malsonantes, referencias obscenas y rimas ridículas (*-etas*, *-illos*), que contrastan con los referentes mitológicos contenidos en la composición y subvierten su esperable tono elevado:

[10] López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 390.

[11] El estudio fundamental sobre esta cuestión sigue siendo el de Auerbach, 1953.

[12] Aunque cabe recordar que no existe la descripción de lo real como tal, sólo el efecto de lo real, esa «illusion référentielle» como la llama Barthes, 1984, p. 174.

[13] Alcázar, *Obra poética*, núm. 114b, vv. 13-24.

Señora, la del arco y las saetas,
que anda siempre cazando en despoblado,
dígame, por su vida, ¿no ha topado
quien la meta las manos en las tetas?
Andando entre las selvas más secretas,
corriendo tras algún corzo o venado,
¿no ha habido algún pastor desvergonzado
que le enseñe el son de las gambetas?
Hará unos milagrones y asquecillos
diciendo que a una diosa consagrada
nadie se atreverá, siendo tan casta.
Allá para sus ninfas eso basta,
mas acá para el vulgo ¡por Dios, nada!
que quienquiera se pasa dos gritillos[14].

En estos poemas pan, salpicón, vino, tetas y gritillos de placer se mezclan produciendo auténticos bodegones de lo grotesco. La estética de lo feo y lo mediocre es el punto de arranque para lo ridículo, tal como teorizaban las poéticas y retóricas de la época clásica y renacentista. Sin embargo, esto no es suficiente. *Turpitudo et deformitas* suelen ir acompañadas de otro elemento clave en las obras jocosas: la sorpresa. El chiste basa mucha de su efectividad en la capacidad de revelarle al receptor un mensaje inesperado que quiebra sus expectativas. Según los ideales clásicos de decoro, un poema dedicado a Diana no debería presentar aspectos risibles y gracejos eróticos. El lector del soneto de Hurtado de Mendoza identifica en el primer verso a la divinidad de la que se habla gracias a sus atributos tradicionales (arcos y saetas), pero el modo de referirse a ella le resulta sospechoso por lo sutilmente coloquial. Esta impresión de extrañeza no se resuelve definitivamente hasta el verso cuarto que se cierra con la voz *tetas*, la cual ilumina el contenido paródico del poema. El proceso gradual de destape cómico culmina con un bofetón estético que nos sitúa en un contexto diferente al que hacía auspiciar el protagonista mítico de los versos. Es lo que Quintiliano clasificó como el arte de «decipiendis expectationibus» (VI, 3, 24), y esta idea fue reiterada por varios tratadistas del Renacimiento que identificaron en la decepción de las expectativas el correlato inexcusable de lo feo para conseguir efectos cómicos, como resume Vincenzo Maggi en su *De ridiculis*: «admiratione, quae cum turpitudine ridiculorum est causa», o como explica Castiglione en el *Cortegiano*: «Quella sorte adunque di motti che più s'usa per far ridere è quando noi aspettiamo d'udir una cosa, e colui che risponde ne dice un'altra e chiamasi "fuor d'opinione"»[15].

Lo feo opera, pues, en combinación con lo sorprendente en la mayoría de los poemas burlescos del Siglo de Oro. Estos elementos temáticos y discursivos se apoyan en diversos recursos estilísticos, entre los que se señalan la presencia de vulgarismos y alusiones obscenas. Pero seguramente el medio favorito para aunar la decepción y lo grotesco es el empleo de los dobles sentidos. Una palabra aparentemente inocente

[14] Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, núm. 144.

[15] Maggi, *De ridiculis*, p. 306; Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, 58. Ver también los procedimientos para «ingannare la aspettatione» que expone Trissino: «e questi specialmente fanno ridere, quando si sperauano di meglior qualità» (*La quinta e la sesta divisione della poetica*, f. 37).

colocada en el contexto apropiado es actualizada con un contenido metafórico de carácter picante. Esta técnica fue desarrollada con profusión por los poetas bernescos, que basaron en ella casi toda la carga festiva de sus *capitoli* de encomio paradójico. Este modelo fue imitado por los poetas españoles, como en estos tercetos dedicados *A la zanahoria* que funciona con un claro sentido fálico:

> Que cierto es una fruta muy probada,
> o raíz, por hablar más propiamente,
> dulce, tiesta, rolliza y prolongada.
> Pareceros ha fría y es caliente,
> tiene un gusto suave y cordial
> para entretenimiento de la gente.
> Vianda de Cuaresma y de Carnal,
> buena cruda, cocida, asada y frita,
> buena en caliente y frío temporal.
> Ni cáscara, ni hueso, ni pepita,
> ni tiene que al mascar os haga empacho;
> toda podéis comella a espuela hita[16].

En suma, la poesía burlesca del siglo XVI se sirve sobre todo de la representación de contextos degradados y de personajes grotescos, de palabras malsonantes, de metáforas eróticas y de dobles sentidos. Todos estos elementos perduran en los autores jocosos del siglo XVII, pero su empleo y su gradación evolucionan hacia nuevos derroteros estéticos. Si lo bajo y lo sorprendente siguen siendo dos puntos clave de sus composiciones, éstos se manifiestan ahora con una mayor complejidad formal y conceptuosa. La estética de la agudeza barroca exige la búsqueda de asociaciones inesperadas entre ideas y objetos muy dispares. El doble sentido metafórico ya no es suficiente por sí sólo para expresar la densidad intelectual perseguida por los autores del XVII. La metáfora opera simultáneamente y en combinación con el equívoco y, sobre todo, la dilogía a los que Gracián dedica el discurso XXXIII de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648): «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir»[17]. El empleo de estos recursos favorece la condensación de varios significados en un sólo vocablo, con lo cual se realiza el ideal del *multo in parvo*, tan importante en el código conceptista. El uso conjunto de metáfora y silepsis abre nuevas puertas a la imaginación y pone a prueba la inteligencia del lector, que debe demostrar su capacidad y descubrir las gracias escondidas en el rico tejido de relaciones semánticas trazado por el poeta burlesco. Esto es especialmente cierto en los dos grandes hitos de la lírica jocosa española del Siglo de Oro: Góngora y Quevedo. Veamos un par de ejemplos, empezando por el escritor cordobés:

> Al humo le debe cejas
> la que a un sepulcro cabellos,

[16] Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, núm. 5, vv. 13-24. El poema está inspirado en los dos *capitoli* a las zanahorias que compuso el poeta bernesco Mattio Franzesi (Cacho Casal, 2006).

[17] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo 2, p. 53.

de ojos graves, porque en ellos
aun las dos niñas son viejas[18].

El poema retrata a una vieja ridícula que se pinta las cejas y utiliza cabellos postizos (las pelucas en el siglo XVII solían fabricarse con el pelo de difuntas). Pero el epicentro cómico del pasaje se halla en el uso dilógico de la palabra *niñas* ('jovencitas', 'pupilas') referida a los *ojos*, que abre paso a la metáfora: «las dos niñas son viejas». La mujer caricaturizada es tan decrépita que hasta sus pupilas son ancianas. Los ojos adquieren atributos humanos y se escapan del rostro de la protagonista de la letrilla y producen un efecto hiperbólico donde la descripción se hace caricatura. Una dilogía da pie a una metáfora, una personificación y una hipérbole, y, todas ellas, crean por un instante un mundo paralelo en el que las partes del cuerpo toman vida propia. Algo similar se encuentra en el romance quevediano *Niña anciana de ojos dormidos*:

Desdichadas de tus niñas,
que nacieron para monjas,
y a oscura red de pestañas
por locutorio se asoman[19].

La composición está protagonizada por una mujer entrada en años que, pese a ello, sigue haciéndose la coqueta pestañeando de forma insistente e insinuante. Como en los versos gongorinos, las gracias de Quevedo parten también de la dilogía sobre *niñas*, pero en este caso no se da tan sólo una personificación de las pupilas, sino que además éstas se disfrazan de monjas. El poeta establece un vínculo metafórico entre las pestañas cerradas y los barrotes de los locutorios en los conventos, y por ello estas *niñas* demuestran su vocación de monjas, y, como ellas, se dedican a galantear a sus pretendientes. El escritor alude aquí veladamente al tópico muy difundido en la época del galán que corteja a las monjas, del que se tiene un ejemplo muy conocido en el *Buscón*[20]. Los ojos de la vieja visten los hábitos y sus pestañas se endurecen hasta convertirse en hierro. Nuevamente, metáforas, dilogías e hipérboles transportan al lector a un universo donde lo que domina es la coherencia conceptista y sus reglas asociativas: una cadena de la fantasía donde se unen el mundo real con otros imaginarios. En este ejercicio no hay nada de aleatorio o irracional, todo lo contrario. El poeta establece estos vínculos a través de la lógica interna que le ofrece el signo lingüístico visto a la vez desde perspectivas diferentes, desde el plano del significante y del significado. Las ideas, los objetos tangibles se colocan al mismo nivel que los sonidos y grafías que se usan para representarlos. La esencia se confunde con las apariencias en un complejo lazo barroco en el que a menudo las cosas son menos relevantes que las palabras empleadas para nombrarlas, tal y como explica Matteo Peregrini en su tratado *Delle acutezze* (1639):

[18] Góngora, *Letrillas*, núm. 23, vv. 14-17. Este pasaje es citado y comentado por González Quintas, 2001, quien ofrece más ejemplos de combinaciones conceptistas de metáforas y dilogías.
[19] Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 702, vv. 5-8.
[20] Ver Gómez, 1990.

Segue ancora che l'acutezza mirabile si regga molto più dall'apparenza che dalla realtà: perciò che la sua operazione è il dilettare e 'l farsi ammirare appresso gli ascoltatori; ma l'essere grazioso e mirabile non ha bisogno necessariamente di realtà, anzi tanto più il mirabile è mirabile, quanto ha più d'apparenza e meno di sussistenza[21].

La dilogía y el equívoco constituyen, pues, dos elementos clave en el desarrollo de la poesía burlesca del Barroco. No sería, sin embargo, correcto afirmar que en el siglo XVI estos recursos no se utilizaban con fines cómicos. De hecho, aparecen en muchos poemas jocosos y son el aspecto clave de las facecias y dichos agudos que circularon en antologías a partir del Renacimiento. El caso más notable en las letras hispanas es el de la *Floresta española* (1574) recopilada por Melchor de Santa Cruz, quien enfatiza precisamente la virtud que subyace en su brevedad y en su condensación de diferentes significados: «son más excelentes dichos los que en pocas palabras tienen encerradas muchas y notables sentencias»[22]. Los poetas del siglo XVII aprovecharon desde luego muchos de los chistes recogidos en estas colecciones, pero los acumularon de manera inusitada. Se trata de lo que Gracián definió como «conglobación de equívocos exagerados», que alcanzan la cima de su empleo en la poesía burlesca quevediana: «Por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo, que fue el primero en este modo de composición»[23]. Un ejemplo elocuente de este procedimiento lo ofrece el mismo Gracián al citar un pasaje de la jácara *Relación que hace un jaque de sí y de otros* que encadena una silepsis tras otra en un auténtico *tour de force* conceptista:

Los diez años de mi vida
los he vivido hacia atrás,
con más grillos que el verano,
cadenas que El Escurial.
Más alcaides he tenido
que el castillo de Milán;
más guardas que monumento,
más hierros que el Alcorán,
más sentencias que el Derecho,
más causas que el no pagar,
más autos que el día del Corpus,
más registros que el misal,
más enemigos que el agua,
más corchetes que un gabán,
más soplos que lo caliente,
más plumas que el tornear[24].

El autor que consagró definitivamente la poesía burlesca en el Siglo de Oro fue Góngora, quien supo combinar la tradición clásica e hispana con las nuevas corrientes venidas de Italia. Sus agudezas constituyen un momento clave en el desarrollo de las modalidades festivas en la lírica barroca castellana. Pero si el autor cordobés fue un gran maestro del género, su mejor discípulo fue sin duda Quevedo. Éste supo aprovecharse de las innovaciones del predecesor y las llevó a sus últimas consecuencias, conduciendo la estética de la agudeza festiva hacia una riqueza y una complejidad verbal que marcó un antes y un después en las letras españolas.

Con la importante producción de estos dos autores se ratificaba el éxito de la poesía burlesca, que conoció una fortuna cada vez mayor en el siglo XVII hasta convertirse en uno de los cauces preferidos por el público. El conceptismo atribuía una gran relevancia

[21] Peregrini, *Delle acutezze*, p. 37.
[22] Santa Cruz, *Floresta española*, p. 3.
[23] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo 2, pp. 60-61.
[24] Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 856, vv. 61-76.

a la demostración de la agudeza y el ingenio de los escritores, y en pocas obras como en las composiciones burlescas éstos podían poner a prueba sus habilidades. Versos como los de Góngora o Quevedo llevan al límite el idioma castellano, y obligan al lector a desafiar su inteligencia en un elaborado proceso de descodificación. El creciente número de ediciones de poemarios exclusiva o casi exclusivamente burlescos nos habla de la aceptación cada vez mayor de estas obras. Cito los títulos más destacados: Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso* (1614); Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* (1624-1625); Jacinto Alonso Maluenda, *Cosquilla del gusto* (1629), *Bureo de las Musas del Turia* (1631), *Tropezón de la risa* (s.d.); Salvador Jacinto Polo de Medina, *El buen humor de las musas* (1630); Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Mención especial merece Anastasio Pantaleón de Ribera, poeta de academias que cultivó sobre todo el género burlesco. Sus obras tuvieron un destacado éxito de ventas y conocieron cinco ediciones en el siglo XVII. Cabe también señalar la numerosa presencia de textos de contenido festivo en las antologías colectivas de romances nuevos; así como en las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654), reunidas y dadas a la estampa por Josef Alfay, los poemas jocosos son mayoritarios. Otro indicador valioso de la consagración de la poesía festiva es la *Academia burlesca* de 1637 que se celebró en el Buen Retiro en honor de Felipe IV, lo cual confirma la institucionalización de los códigos burlescos en el siglo XVII. El público barroco encontró en ellos la exaltación de la poética conceptista imperante en la época y, a su vez, una válvula de escape donde refugiarse de la realidad social de España cuya decadencia política hacía presagiar un panorama cada vez menos favorable a la risa.

En estas pocas páginas he pretendido ofrecer una sucinta visión de conjunto de la poesía burlesca en el Siglo de Oro. No he buscado desde luego ser exhaustivo, sino señalar algunos puntos clave que pueden ayudar a comprender mejor este fenómeno literario que llegó a constituir uno de los géneros más importantes de la producción lírica barroca hispana. Sin embargo, queda todavía mucho trabajo por delante y, precisamente, los artículos reunidos en este volumen ponen de manifiesto problemas críticos aún poco tratados y ofrecen nuevas perspectivas de análisis. Quisiera cerrar, pues, esta introducción con un listado de tareas pendientes en el estudio de la poesía burlesca, al que le sigue una bibliografía muy básica acerca de este género donde se desarrollan con más detalle las cuestiones que aquí he presentado de forma esquemática.

En primer lugar, el marbete *burlesco* resulta todavía problemático tanto desde el punto de vista terminológico como conceptual. Se trata de un útil cajón de sastre, y además tiene detrás una importante tradición crítica y editorial. Es, por ejemplo, la denominación que poetas clave como Góngora y Quevedo adoptaron para rotular sus versos de burlas. Todo ello le confiere cierto valor histórico que lo hace especialmente pertinente para establecer taxonomías, pero ello no obsta para que se empleen otras etiquetas como *faceto*, *festivo*, *jocoso*, *jocoserio* o *satírico-burlesco*. Todas sirven de la misma manera para definir un género poético cuyo componente principal es la risa[25]. Unida a esta cuestión de fronteras terminológicas se halla la de los límites que separan la poesía burlesca de la satírica o de la erótica. Pese a compartir la presencia de lo ridículo,

[25] Aunque el concepto de *jocoserio* conlleva unos matices particulares que son estudiados por Alain Bègue en este volumen.

estos cauces tienen características singulares y conocieron una transmisión editorial y manuscrita en varios aspectos diferente. La crítica ha avanzado mucho en el conocimiento de estas modalidades, pero la teorización de lo burlesco, lo satírico y lo erótico vistos como fenómenos históricos ofrece aún un importante campo de estudio.

El establecimiento teórico de las fronteras entre estos géneros debe necesariamente ir acompañado del rastreo y delimitación de un *corpus* de textos lo más completo posible. El estudio de la poesía burlesca no se puede agotar con el análisis de unos autores que la historia de la literatura ha sancionado como canónicos: el género festivo no se acaba en Góngora y Quevedo. En este sentido, resulta fundamental redescubrir a los escritores considerados *de segunda fila* o *epígonos* puesto que son precisamente éstos los que nos proporcionan una mejor comprensión de las características generales de la poesía burlesca, más aún que los grandes nombres que, debido a su originalidad, suponen picos aislados y casos especiales. No se puede medir la grandeza de las chanzas de un Góngora o un Quevedo si se desconocen las pautas habituales del cauce jocoso que éstos revolucionaron con sus versos. Varios de los trabajos incluidos en este volumen se mueven en esta dirección y es deseable que dicha tarea se prolongue. Los fondos impresos y manuscritos de las bibliotecas necesitan ser rastreados en búsqueda de nuevos nombres que ensanchen nuestra visión del fenómeno burlesco en el Siglo de Oro, también desde el punto de vista de su transmisión y de su recepción. Son precisas ediciones críticas de autores menos conocidos, de textos olvidados, lo cual llevará al mismo tiempo a una saludable revisión del canon de la cual, probablemente, saldrán muchas ratificaciones pero también no pocas sorpresas.

Otro camino que tiene aún varias sendas inexploradas es el estudio de las fuentes literarias. Los modelos clásicos han gozado de mayor fortuna crítica, sobre todo la influencia de Marcial, pero queda mucho trabajo por hacer. Pensemos en la importante presencia de la *Antología griega* en España y en la relectura en clave jocosa de autores satíricos como Horacio, Persio o Juvenal. Lo mismo puede decirse para las tradiciones neolatina e italiana cuyas ramificaciones en las letras hispanas merecen estudios más pormenorizados. Falta por ejemplo un análisis detenido y abarcador de los numerosos modelos italianos de la poesía burlesca gongorina, que podría abrir una nueva interpretación de la misma. Sin embargo, el gran ausente en los estudios críticos dedicados a las fuentes es seguramente la tradición hispana medieval. El *Cancionero general* se reeditó en numerosas ocasiones y su sección de obras de burlas debió transmitir varios elementos que los autores del Siglo de Oro pudieron tener en cuenta. Más aún, el romancero supuso un punto de partida fundamental para los poetas festivos del siglo XVII, lo cual se aprecia en las abundantes citas y parodias romanceriles en sus versos y también en la métrica. En el siglo XVI los sonetos y los tercetos, herederos de los *capitoli* italianos, son los metros preferidos para la lírica festiva. En la centuria siguiente los sonetos se mantienen, pero los poemas en *terza rima* son dejados casi totalmente de lado y para las composiciones extensas son substituidos por los romances. Esta forma métrica ofrece la misma posibilidad de expandirse ilimitadamente y, a su vez, la rima asonante carece de la rigidez estructural de los tercetos y su rima encadenada. Todo ello permite una escritura distendida y cercana a la prosa que favorece la intrusión de un lenguaje de apariencia más natural y coloquial, especialmente apto para reproducir el estilo humilde adscrito a los géneros cómicos. Por otro lado, no se puede cerrar el

apartado de las fuentes sin recordar otra de las grandes labores críticas por hacer en este campo: algún día habrá de escribirse una tesis sobre el influjo de Góngora en Quevedo y, sobre todo, en sus obras burlescas.

No hay que olvidar tampoco los obstáculos metodológicos a los que se siguen enfrentando los estudiosos de la poesía burlesca. Existe todavía una cierta resistencia por reconocer el valor real de la producción jocosa del Siglo de Oro. Es frecuente que los trabajos dedicados a estos textos empiecen con una introducción donde el crítico intenta justificar el haber emprendido el análisis de una obra escrita en estilo humilde y de contenido a menudo gratuito y obsceno. Pero cabe recordar de una vez por todas que la lírica festiva ocupó un lugar de honor en el panorama literario del siglo XVII y que muchas de las consideradas obras maestras de las letras hispanas se mueven en el ámbito de lo ridículo. Es el caso del *Quijote* que, pese a todas sus posibles implicaciones poéticas, éticas y doctrinales, es ante todo un libro con el que el lector se ríe a carcajadas. Era así en 1605 y lo sigue siendo hoy.

Conectados con estas reticencias estéticas hay otras de orden moral. La poesía burlesca sustenta la inmensa mayoría de sus gracias en chistes de tipo sexual y escatológico unidos a prejuicios relacionados con ideas racistas, misóginas u homofóbicas. Esto suele molestar al lector moderno y le induce a presentar juicios de valor sobre autores concretos que a menudo son tachados de reaccionarios, antisemitas o machistas. Se perpetra así un esquema donde hay *buenos* y *malos*, escritores idealistas y progresistas como Cervantes opuestos a otros conservadores y racistas como Quevedo. Sería deseable que este tipo de simplificaciones no olvidara el contexto general de la sociedad del Siglo de Oro que estaba impregnado de contrarreformismo y de un imaginario que defendía abiertamente numerosas ideas que hoy consideramos indignas e injustas. Desde luego, es imposible ofrecer estudios completamente objetivos, porque en el acto mismo de analizar un texto literario lo estamos leyendo filtrado por nuestra ideología. Sin embargo, el crítico literario no debería aceptar como verdades incuestionables prejuicios heredados de la crítica decimonónica. El código burlesco se basa en la representación de lo feo que, en definitiva, es aquello que se aparta de lo reconocido como *normal* por una cultura determinada. En el Siglo de Oro la homosexualidad o el judaísmo eran considerados taras y desviaciones pecaminosas, y ello explica su presencia masiva en los poemas festivos de los autores que cultivaron el género. Ante este hecho incuestionable el estudioso puede adoptar dos posturas: desdeñar estos versos y el individuo que los compuso, situándose en una posición ética de superioridad complaciente con la supuesta mayor tolerancia que caracterizaría a la época moderna en que vivimos; o bien, intentar estudiarlos a la luz de su tradición literaria y cultural para evidenciar sus méritos estéticos y, asimismo, poder comprender mejor la evolución histórica de ciertos prejuicios y odios que están lejos de haber desaparecido en el mundo contemporáneo. Me atrevo a opinar que el segundo camino puede aportar más respuestas (y preguntas) sobre la esencia del fenómeno literario y la modernidad.

Para llevar adelante un análisis exhaustivo de la poesía burlesca es preciso librarse también de otras rémoras relacionadas con la materia sucia y picante que conforma este género. Lo obsceno es la esencia de la mayoría de estos textos y todas sus manifestaciones literarias deberían ser estudiadas sin reticencias o rodeos. No hay otro

remedio que escarbar y meter las manos de lleno en la materia maloliente de estos poemas si se quieren hallar sus significados y gracias. Ello no implica que esta labor pueda llevarse a cabo de manera indiscriminada, puesto que así se correría el riesgo de caer en otro error: la sobreinterpretación. No todas las lanzas enhiestas son símbolos fálicos y los chistes homofóbicos no tienen por qué ser producto de una homosexualidad latente del autor o de una relación edípica mal resuelta. La poesía culta del Siglo de Oro parte de unos presupuestos muy diferentes a la del siglo XX o XXI y depende de la imitación de modelos previos, con lo cual es muy complicado establecer fronteras a nivel ideológico o psicológico entre lo que hay de personal o de prestado en la obra de un escritor. El estudioso puede utilizar todos los instrumentos críticos a su alcance, pero con rigor y separando lo sustancial de lo accesorio. Aun así, en ocasiones la ambigüedad y dificultad de los versos jocosos le inducirá a un error de interpretación. Sin embargo, el estudio de un género literario no es tarea de uno sólo y nuestras lecturas e ideas están, afortunadamente, sujetas a revisiones constantes. Por muy satisfactoria y refinada que nos parezca nuestra interpretación de un determinado pasaje, ésta puede ser equivocada. Es un bache en el que todo investigador cae tarde o temprano, y la mejor manera de superarlo es con una carcajada, esa misma que suscita la poesía burlesca y que nos regala un momento de descanso en esta trabajosa vida, como ya enseñaba ese experimentado goliardo que fue Juan Ruiz:

> Palabra es del sabio e dízela Catón,
> que omne a sus coidados, que tiene en coraçón,
> entreponga plazeres e alegre razón,
> que la mucha tristeza mucho pecado pon[26].

Referencias bibliográficas

ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. José Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, eds. y trads. María Araujo y Julián Marías, Madrid, IEP, 1959.

——, *Partes de los animales*, trads. Elvira Jiménez y Almudena Alonso, Madrid, Gredos, 2000.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», en *ID. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167-174.

BLANCO, Mercedes, «Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura», *Bulletin Hispanique*, 1, 2004, pp. 213-233.

CACHO CASAL, Rodrigo, «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernesca», *Calíope*, 12, 2, 2006, pp. 13-32.

CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdicros*, ed. Jean-Pierre Étienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 2 vols.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, eds. Amedeo Quondam y Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981.

GÓMEZ, Jesús, «La tradición literaria del galán de monjas», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 81-91.

GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.

[26] Ruiz, *Libro de buen amor*, estrofa 44.

GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, «La silepsis y la metáfora al servicio del conceptismo: Góngora y Quevedo», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, eds. Ángel Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 255-276.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Emilio Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1988, 2 tomos.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2000.

HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. José Lage, Madrid, Cátedra, 1992.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1998.

MAGGI, Vincenzo, *De ridiculis*, en Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venetiis, Vicentii Valgrisii, 1550, pp. 301-327.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996.

PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, ed. Erminia Ardissino, Torino, Res, 1997.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1995.

SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, eds. María Pilar Cuartero Sancho y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.

TRISSINO, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, Venezia, Andrea Arrivabene, 1562.

ZAPATA, Luis, *Miscelánea o Varia historia*, Llerena, Editores Extremeños, 1999.

Bibliografía básica para el estudio de la poesía burlesca del Siglo de Oro

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

——, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

——, «Quevedo: lo satírico, lo jocoso y lo burlesco», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10, 1992, pp. 95-122.

ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984 (hay segunda edición reciente, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003).

——, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Eunsa, 1987.

——, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

—— y V. Roncero (eds.), *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trads. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 1998 (reimp.).

BERTRAND, Dominique, ed., *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, 1998.

BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.

BREMMER, Jan y Herman ROODENBURG, coords., *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, 1999.

CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

——, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, pp. 465-491.

CHEVALIER, Maxime, «Le gentilhomme et le galant. À propos de Quevedo et de Lope», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 5-46.

——, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

CONTAG, Kimberly Elizabeth, *Mockery in Spanish Golden Age Literature: Analysis of Burlesque Representation*, Lanham/New York/London, University Press of America, 1996.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 1, 2004, pp. 235-252.

GRANT, Mary A., *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable. The Greek Rhetoricians and Cicero*, Madison, University of Wisconsin, 1924.

HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos, 2002.

HUERTA CALVO, Javier, ed., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

——, Emilio PERAL VEGA y Jesús PONCE CÁRDENAS, eds., *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.

IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978-1982, 2 vols.

——, «*Antivalues* in the Burlesque Poetry of Góngora and Quevedo», *Neophilologus*, 63, 1979, pp. 220-237.

JAMMES, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 3-11.

——, «À propos de Góngora et Quevedo: conformisme et anticonformisme au Siècle d'or», en *La contestation de la societé dans la littérature espagnole du Siècle d'or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 83-93.

——, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 99-117.

——, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Madrid, Castalia, 1987.

JOLY, Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille/Toulouse, ANRT/France-Ibérie Recherche, 1986.

JUMP, John D., *Burlesque*, London, Methuen, 1972.

LUCK, Georg, «*Vir facetus*: a Renaissance Ideal», *Studies in Philology*, 55, 1958, pp. 107-121.

MARTÍN, Adrienne Laskier, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

NÚÑEZ RIVERA, José Valentín, «Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza», en *El sexo en la literatura*, eds. Pablo Zambrano, Luis María Gómez Canseco, Laura P. Alonso Gallo, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 99-122.

——, «Para la trayectoria del *encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, II, pp. 1133-1143.

PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.

——, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías* (Colección Trópica, 1), 1995.

PERIÑÁN, Blanca, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.

PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica*, Pamplona, Eunsa, 1997.

——, «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 225-247.

PREVITERA, Carmelo, *La poesia giocosa e l'umorismo. Dalle origini al Rinascimento (I); Dal secòlo XVII ai giorni nostri (II)*, Milano, Vallardi, 1939-1942, 2 vols.

PUEO, Juan Carlos, «De Cicerón a Pontano: la adaptación renacentista de la teoría retórica de la risa», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, coords. Juan Matas Caballero *et al.* (Grupo de Investigación GELSO), León, Universidad de León, 1998, II, pp. 573-580.

SCHOLBERG, Kenneth R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

——, *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berne/Frankfurt am Main/Las Vegas, Peter Lang, 1979.

SCHWARTZ LERNER, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.

——, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1987.

——, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 215-234.

——, «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes*, 105, 1990, pp. 260-282.

SPITZER, Leo, «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.

TOSCAN, Jean, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 4 tomos.

VAÍLLO, Carlos, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, 1982, pp. 364-393.

VEGA RAMOS, María José, « *De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI», en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico I*, coords. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, II, pp. 1107-1118.

WOODHOUSE, William, «Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, A. David Kossoff y Geoffrey Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, II, pp. 749-753.

*

CACHO CASAL, Rodrigo. «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro». En *Criticón* (Toulouse), 100, 2007, pp. 9-26.

Resumen. Introducción a los aspectos básicos que caracterizan a la poesía burlesca del Siglo de Oro. Se tienen en cuenta cuestiones políticas, sociales, éticas y estéticas para ofrecer una visión general de este cauce literario que llegó a ser uno de los más importantes del siglo XVII.

Résumé. Introduction aux aspects fondamentaux qui caractérisent la poésie burlesque du Siècle d'or. Sont pris en compte des éléments politiques, sociaux, éthiques et esthétiques pour offrir une vision globale de ce courant littéraire qui fut l'un des plus importants au XVII[e] siècle.

Summary. Introduction to general aspects of burlesque poetry in the Golden Age. Issues such as politics, society, ethics and aesthetics are considered in order to offer a general vision of this literary mode which was one of the most important in the 17[th] century.

Palabras clave. Poesía burlesca. Sociedad del Siglo de Oro. Teoría de la risa.